



УДК 181.42:791.221.41:811.111

ДИСКУРС АМЕРИКАНСКОГО ИГРОВОГО КИНО КАК ИСТОЧНИК ИНТЕГРАЦИИ И АККУЛЬТУРАЦИИ

А. Г. Николенко

*Национальный
университет
биоресурсов и
природопользования
Украины, г. Киев*

*e-mail:
septe1@mail.ru*

В статье рассматриваются некоторые особенности восприятия американского кинодискурса в контексте глобальной миссии кино, а также приемы адаптации языковых различий для адекватного восприятия содержания кинофильма в американском контексте.

Ключевые слова: дискурс, аккультурация, контекст, дублирование, субтитрование, американское кино.

Дискурс не просто общение, в нем существуют явные цели и определенные участники со своими социальными, психологическими, национально-культурными статусными характеристиками. Но какие именно цели и какие участники, зависит от конкретного типа дискурса. Разнообразие подходов к пониманию дискурса можно объяснить его междисциплинарностью и разными трактовками этого понятия в других областях науки, а также характером его взаимоотношений с таким устоявшимся лингвистическим понятием, как «текст» [1, с. 24 – 27; 3; 4, с. 164; 6, с. 89; 7, с. 23; 10; 11, с. 38 – 39; 12, с. 35 – 71; 13, с. 14 – 17; 22; 25]. При всем многообразии определений термина в современных лингвистических исследованиях важен тот факт, что большинство ученых акцентирует внимание на ситуации общения как необходимом условии появления вербального или/и невербального текста [2; 8; 9]. Контекст как признак дискурса акцентирует внимание исследователей на противопоставлении того, что сказано, и того, что имелось в виду (локуции и иллокуции), а отсюда – на ситуации общения. Ситуативная интерпретация дискурса – это учет социально, психологически и культурно значимых условий и обстоятельств общения, т.е. поле прагмалингвистического исследования. Закономерно поэтому обращение к дискурсу со стороны многих ученых, разрабатывающих теорию речевых актов, логическую прагматику общения, конверсационный анализ, анализ диалога, лингвистический анализ текста, критический анализ дискурса, проблемы социолингвистики и этнографии коммуникации, когнитивной лингвистики и психолингвистики [5, с. 68 – 75].

Особое место, по нашему мнению, в лингвистике XXI века занимает изучение кинодискурса. Кино с момента своего создания в конце девятнадцатого века распространилось удивительно быстро во многих частях земного шара и с первых дней зарекомендовало себя как настоящая международная индустрия [15, с. 174-88; 16; 20, с. 17; 23; 26, с. 89; 27, с. 228 – 229; 28, с. 59 – 70; 29]. Поэтому, цель статьи – исследование дискурса американского игрового кино как источника интеграции и аккультурации разных культурных групп. Предметом исследования нашей статьи является особенности восприятия англоязычного речевого ряда зрителем в дискурсе американского игрового кино. Материалом исследования послужили американские художественные фильмы разных жанров.

В контексте глобальной миссии кино, безусловно, возникает вопрос воспроизведения речевого ряда – аудио дорожки кинофильма, которая содержит монологическую или диалогическую (с участием двух или более собеседников) речь – национального кино в других культурах, так как сюжеты о космополитической обстановке (окраины, современные города, мир международного бизнеса, политика, дипломатия, шпионаж), или об изменениях вдоль пространственной оси (путешествие, освоенные новых земель, завоевания, миграции ...) находят свое выражение и в языковой плоско-



сти, и следовательно, межкультурное посредничество может в таком случае сыграть важную роль в их понимании, или, наоборот, его отсутствие или неправильное использование – преднамеренное или нет – может стать причиной коммуникативной неудачи [14; 19; 17; 18; 24; 33]. Например, в кинофильме *Spanglish* при использовании английских фразовых глаголов возникает необходимость их перефразировать:

John Clasky: Would you be willing to hang out with me for a while?

Flor Moreno: You want to hang out with me?

John Clasky: Yes.

Flor Moreno: Then I have to ask you...

John Clasky: What?

Flor Moreno: What does "hang out" mean?

John Clasky: It means... visit.

Flor Moreno: Okay [37].

В кинофильме также демонстрируется непонимание английской идиоматической речи:

John Clasky: That's it for now. I already broke my record for smooth.

Flor Moreno: I don't understand.

John Clasky: It's me. I'm not making any sense. But I can get you fed [37].

Не сами визуальные образы выполняли работу интеграции или аккультурации, а контекст, в котором они были созданы и воспринимались зрителем. То есть, не качество присущее кинематографическим образам трансформировали массы иммигрантов в США в одноязычное сообщество с общими ценностями, а изменения условий производства и условий восприятия кинофильма, которые выступают за принятие конкретного национального и языкового идеала. Для того, чтобы способствовать превращению многоязычного и многонационального американского сообщества в потребителей, готовых воспринимать кинофильм на одном языке – на английском языке – были тщательно стерты следы партикуляризма. Кино все чаще предлагало иммигрантам общие представления о стилях жизни, которые были обещаны утопией неограниченной социальной мобильности [30, с. 32 – 41], не скрывая социальное стремление к необходимости одноязычной аккультурации. Преимущества массового потребителя и создание продукта культуры, который в конечном итоге оказывался не просто национальным, но и предназначенным для международного культурного потребления, означало невозможность игнорирования языкового вопроса. Включенность этой исключительности стало мощной парадигмой как для распространения самого кино, так, и для решительного глобального доминирования кинематографа США с начала XX века.

При изучении вопроса о восприятии кинодискурса необходимо рассмотреть зрителя в широком контексте потребления фильма, под которым понимают все те действия, которые выходят за рамки самого акта просмотра фильма [31, с. 158] – вербальная реакция на кинофильм, обсуждение кинофильма с друзьями, покупка киножурналов, чтение статьи о фильмах или кинозвездах, просмотр рекламных роликов или другой рекламной продукции к кинофильмам. Потребление кинофильма является коллективным, социально опосредованным опытом, а не дискретным явлением [31, с. 162]. Важнейшим аспектом этого явления является то, что практика просмотра кинофильма построена на культуре речи. Однако, посмотрев кинофильм на английском языке, зрители не обсуждают его со своими друзьями на языке оригинала, а используют свой родной язык. Это означает, что стимулом посмотреть голливудский фильм является вступление в коммуникацию – интерпретация кинофильма в лоно конкретного речевого сообщества. Для понимания социального смысла кинофильма необходимо переместить его из оригинального языкового контекста кинофильма в языковой контекст зрителя, будь то Франция, Украина или Япония.

Модель восприятия кинодискурса во многоязычном мире подрывает некоторые из более негативных восприятий глобализации культуры. Существует любопытный континуум от колониальных цензоров до критиков культурного империализма, кото-



рые разделяют мнение о том, что кинозрители – пассивные субъекты, которым можно хитро и с умыслом навязывать значения [14, р. 148], причем, «смысл даже самых универсальных образов для конкретного населения возникает не столько из исторического опыта и социального статуса этой группы, сколько и от намерения поставщиков этих универсальных образов... Изображения и культурные традиции не возникают из безмолвного и пассивного населения или спускаются на безмолвное и пассивное население.... они всегда выражают тождества, которые сформировались историческими обстоятельствами [34, с. 179]. Зрители до и после просмотра фильмов кооптируются в фрейм ожидания и комментариев, который переводится на местный язык в качестве основного элемента кинематографического опыта. Социально опосредованная деятельность языка имеет решающее значение для принятия наиболее всепроникающих блокбастеров и их речевых рядов, так, как «язык является важнейшим фактором, влияющим на оценку фильма зрителем» [31, р. 167]. Более того, «непонимание диалогов не только уменьшает удовольствие в том или ином фильме, оно также способствует созданию негативного отношения к фильмам на этом языке в целом» [31, с. 168].

Разногласия между Голливудом и различными национальными культурами заполняют необходимый разрыв между фантазией и реальностью: «Всякий раз, когда национальная культура должна сформулировать различия, фантазия должна играть на этой разнице, расстояние между объектом желания и реальностью должно постоянно существовать и тщательно поддерживаться и нарушаться в то же время. Америка должна быть ни слишком близко или слишком далеко. Голливуд представляет собой фантастический экран для зрителя, но важно, чтобы экран оставался на нужном расстоянии» [21, р. 126].

Решающим фактором в сохранении Голливуда на нужном расстоянии – это язык американских фильмов: две формы экранного перевода – дублирования и субтитрования, дополняют механизм языковых различий. Например, в романтической комедии *Jumping the Broom* киноперсонаж говорит на французском, а зрителю предлагаются субтитры на английском языке:

Sabrina Watson (in French): Please don't be mad. But I am afraid that when we're on our honeymoon, It will be that time of the month. [36]

В криминально-приключенческой комедии *The Mexican* [39] испанская речь киноперсонажа сопровождается английскими субтитрами:

Mexican Gas Station Clerk: All set, Mr. Welbach. If you go to the front, a shuttle will take you to your car.

Jerry Welbach: What kind of car is it?

Mexican Gas Station Clerk: It's a Chrysler. Brand-new.

Jerry Welbach: Yeah.

Mexican Gas Station Clerk: Is there a problem, Mr. Welbach?

Jerry Welbach: You know, it's my first trip to Mexico and...a Chrysler? I mean, I drive a Chrysler in America. I thought you might have something more authentic, a little more...

Mexican Gas Station Clerk: Mexican?

Jerry Welbach: You know, get into the spirit?

Mexican Gas Station Clerk: Your first time?

Jerry Welbach: Yeah.

Mexican Gas Station Clerk: Wow. Exciting. (In Spanish) Do you speak Spanish, Mr. Welbach?

Jerry Welbach: Huh?

Mexican Gas Station Clerk: (In Spanish) I didn't think so. Just what you learned on Speedy Gonzales?

Jerry Welbach: Yeah, Speedy Gonzales.

Mexican Gas Station Clerk: Let's see what we can do for you. Oh, I think I have just the thing. How would you like...an El Camino?!



Jerry Welbach: Ooh! I like that. Yeah.

Mexican Gas Station Clerk: (In Spanish) You're going to get into a lot of trouble here, sir. Raoul! [39]

В криминальной комедии *Be Cool* [35] русское *да* дается без перевода английскими буквами в субтитрах:

Detective: Are you gonna give me what I came for, or are we gonna have a problem?

Ivan: Da [35].

В романтической драме *Vicky Cristina Barcelona* [43] английские субтитры, которые дублируют испанскую речь создают испаноязычную атмосферу:

Juan Antonio (in Spanish): You look good – you look healthy, Papa.

Juan Antonio' father (in Spanish): Yes, and you too look well. What do you here of Maria Elena?

Juan Antonio (in Spanish): Eh, Maria Elena, Maria Elena... She's still living with the architect in Madrid.

Juan Antonio' father (in Spanish): That woman was the best. I still have erotic dreams about her, at my age.

Juan Antonio (in Spanish): She also loved you very much, Papa.

Juan Antonio' father (in Spanish): What s shame – with that gift of God... [43].

В некотором смысле, из-за того, что голливудское кино должно быть переведено, оно может продолжать функционировать в качестве объекта интенсивного проектирования и интерпретаций. Таким образом, хотя можно утверждать, что перевод способствует развитию центростремительной модели глобализации путем содействия распространению голливудских кинофильмов во все уголки земного шара, однако, сам факт наличия перевода языка, как лингвистического явления, затрудняет любое узкое толкование культурной обусловленности и открывает пространство для нескольких просмотров и нескольких интерпретаций кинофильма.

Языковое многообразие – территориальная или социальная вариативность одного языка так же вызывает интерес у лингвистов, как и сложные трансформации между разными языками в кинодискурсе. Примером может послужить кинофильм *The Commitments* [38], снятый в голливудском стиле режиссером Аланом Паркером (Alan Parker) в 1991 году на основе романа ирландского писателя Родди Дойла (Roddy Doyle). В рамках рекламы кинофильма один из неоднократно используемых лозунгов гласил: «*The Commitments. At last a film with bollix, tossers, sex, soul, boxes, gooters, the works*» [16, с. 16]. Слова *tossers*, *gooters* и *works* были одними из слов, объяснения которых давались в специальном словаре *A Tosser's Glossary*, который был распространен вместе с пресс-информацией к этому кинофильму. Во вступительном слове к *A Tosser's Glossary*, Алан Паркер предлагает свое видение ирландской языковой самобытности: «На протяжении веков ирландцы были вынуждены говорить по-английски ... Они получили свой язык обратно, улучшив его от Уайльда, Шоу и Беккета до Биэна. Но правда в том, что ирландцы не используют английский язык в течение многих лет. Они имеют свой собственный язык. И это не гэльский [16, р. 17]. Таким образом, язык становится центральным как для продвижения фильма, так и для обрамления культурной самобытности самого фильма.

Однако этот фильм, а также фильмы Стефана Фрирза (Stephen Frears) *The Snapper* [40] и *The Van* [41] вызвали широкую дискуссию в основном из-за используемого в них ирландского варианта английского языка показав, что предлагая кинофильмы, в которых используются разные территориальные или/и социальные варианты английского языка необходимо не поставить в положение недифференцированного, пассивного, потребителя англоязычной кинопродукции не только зрителей, у которых английский язык не является родным, но и англоязычных зрителей независимо от того, в какой англоязычной стране планируется показ кинофильмов, в которых различия в произношении, лексическое разнообразие, нестандартный синтаксис,



культурные ценности являются лишь некоторыми из ресурсов, создающие языковую самобытность кинодискурса.

Голливудские фильмы создаются не только для зрителей, говорящих на английском языке, для которых он не является родным; многие сотни миллионов англоязычных зрителей смотрели и продолжают смотреть фильмы на английском языке. Они, по большому счету, не смотрят эти фильмы дублированными или с субтитрами, хотя есть некоторые исключения, но даже в этом случае возникает необходимость внутриязыкового перевода из-за языковой разницы, когда в речевой ряд американского фильма включаются территориальные, социальные или этнические варианты английского языка, ср.:

Mike: All right, come on, Marcus.

Marcus: No, man, the wake effect has got me sitting on the sidelines, brother [45].

George Gergenblatt: So, you think a Sheik is going to steal your car?

Rick: Hey, don't laugh, this is Atlanta. We got CNN down here [44].

Jeremy: Yeah, what's the rack like? Tell us about the rack.

Zeke: The rack. Definitely some white boy shit.

Bennett: It is white boy shit. We love breasts [42].

По нашему мнению можно выделить две основные причины необходимости как внутриязыкового, так и междязыкового перевода речевого ряда американского игрового кино: 1) метонимическое смещение, когда разница между языками становится перенесены на различия в языках. Например, вместо того, чтобы снимать в кадре мексиканца, говорящего на испанском языке, зрителю предлагается персонаж, который говорит по-английски с заметным испанским акцентом. Акцент становится метонимом культурного и этнического происхождения киноперсонажа и часто оказывается достаточным маркером, чтобы обеспечить изучение междязыковых и межкультурных отношений через «культуру акцента» [32, с. 18 – 29]; 2) необходимость внимания к внутриязыковому переводу обусловлена огромным значением акцента и диалектического разнообразия в языке для выражения класса, власти, региональной и национальной идентичности, а также разных схем интеграции в разное время и условиях.

Таким образом, Голливудские фильмы неоднократно демонстрируют иллюзорность существования унитарного английского языка, поэтому ограничение анализа переводческого вопроса только междязыковым уровнем приводит к упущению крайне актуального и рекуррентного аспекта языка и культурных связей, интернализованного в превалирующем языке американского фильма.

Список литературы

1. Андреева В. А. Литературный нарратив: дискурс и текст: монография. – СПб.: Норма, 2006. – 324 с.
2. Демьянков В. З. Событийность в языке средств массовой информации // Язык средств массовой научной конференции. Москва, филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 25-27 октября 2001 года. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 59 – 60.
3. Дука А. В. Дискурсы и коллективные действия в общественных движениях (методологический аспект) // Общественные движения в современной России: от социальной проблемы к коллективному действию. – М., 1999. – С. 19 – 33.
4. Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века. – М.: Рос. Гуманит. ун-т, 1995. – С. 144 – 238.
5. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – 303 с.
6. Полякова Л. С. Теоретические подходы к определению понятия «дискурс» // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / Под ред. проф. Г. Н. Манаенко. Выпуск 7. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2009. – С. 87 – 91.
7. Руберт И. Б. Текст и дискурс: к определению понятий // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: Сб. науч. ст. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – С. 23.



8. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: Монографическое учебное пособие. – К.: ЦУЛ, «Фитосоциоцентр», 2002. – 336 с.
9. Селиванова О. О. Основи теорії мовної комунікації. – Черкаси: Видавництво Чабаненко Ю.А., 2011. – 350 с.
10. Сергеева Л. А. Проблемы оценочной семантики. – М.: Изд-во МГОУ, 2003. – 140 с.
11. Слышкин Г. Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 38 – 45.
12. Степанов Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца 20 века: Сб. статей. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. – С. 35 – 73; 86 – 93.
13. Чернявская В. Е. Дискурс как объект лингвистических исследований // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: Сб. науч. ст. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – С. 14 – 17.
14. Ambler C. Popular Films and Colonial Audiences in Central Africa. / in Stokes, M. and Maltby, R. (eds.) *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*. – London: British Film Institute, 2004. – PP. 133 – 157.
15. Chanan M. Economic Conditions of Early Cinema / in Elsaesser, T. (ed.) *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. – London: British Film Institute, 1990. – PP. 174 – 88.
16. Cronin M. Translation goes to the Movies. / M. Cronin. – London: Routledge, 2009. – 145 p.
17. Delabastita D., Grutman R. Introduction: fictional representations of multilingualism and translation. / in Delabastita, D. and Grutman, R. (eds.) *Fictionalising Translation and Multilingualism*, special issue of *Linguistica Antverpiensia*. – NS4, 2005. – Pp. 11 – 34.
18. DeLanda M. *A Thousand Years of Nonlinear History*. – New York: Swerve. 2000. – 333 p.
19. Egoan A., Balfour I. (eds.) *Subtitles: On the Foreignness of Film*. – Cambridge, Mass.: MIT Press. 2004. – 325 p.
20. Elsaesser T. Introduction / in Elsaesser, T. (ed.) *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. – London: British Film Institute. 1990. – PP. 11 – 30.
21. Erdogan N. The Making of Our America: Hollywood in a Turkish Context. / in Stokes, M. and Maltby, R. (eds.) *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*. London: British Film Institute, 2004. – PP. 121 – 32.
22. Friedman L. D. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. – Chicago: University of Illinois Press, 2004 – 345 p.
23. Friedman T. L. *The World is Flat: A Brief History of the Twenty-First Century*, 2nd ed. – London: Picador, 2007. – 488 p.
24. Gambier Y. Screen Transadaptation: Perception and Reception. // *The Translator*, 9, 2, 2003. – PP. 171 – 189.
25. Girgus, S. B. *America on Film: Modernism, Documentary, and a Changing America*. – New York: Cambridge, 2002 – 226 p.
26. Gunning T. Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films'. / in Elsaesser, T. (ed.) *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*. – London: British Film Institute, 1990. – PP. 86 – 94.
27. Hansen M. Early Cinema: Whose Public Sphere? / in Elsaesser, T. (ed.) *Early Cinema: space – frame – narrative*. – London: British Film Institute, 1990. – PP. 228 – 246.
28. Merritt, R. Nickelodeon Theatres 1905-14: Building an Audience for the Movies. / in Balio, T. (ed.) *The American Film Industry*. – Madison: University of Wisconsin Press, 1976. – PP. 59 – 70.
29. Mernit B. *Writing the Romantic Comedy*. – New York: Harper Perennial, 2011. – 304 p.
30. Mayne J. Immigrants and spectators. // *Wide Angle*, 5, 2, 1982. – PP. 32 – 41.
31. Meers P. It's the Language of Film!: Young Film Audiences on Hollywood and Europe, / in Stokes, M. and Maltby, R. (eds.) *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*. – London: British Film Institute, 2004. – PP. 158 – 175.
32. Moore R. Images of Irish English in the formation of Irish publics, 1600- present. // *Irish Journal of Anthropology*, 10, 1, 2007. – PP. 18 – 29.
33. Nornes A. M. *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. – 258 p.
34. Smith A. D. Towards a Global Culture? / in Featherstone, M. (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. – London: Sage, 1990. – PP. 165 – 182.



Список использованных источников

35. Be Cool (F. Gary Gray, 2005).
36. Jumping the Broom (Salim Akil, 2011).
37. Spanglish (James L. Brooks, 2004).
38. The Commitments (Alan Parker, 1991).
39. The Mexican (Gore Verbinski, 2001).
40. The Snapper (Stephen Frears, 1993).
41. The Van (Stephen Frears, 1996).
42. Think Like a Man (Tim Story 2012).
43. Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, 2008).
44. Wanderlust (David Wain, 2012).
45. Why Did I Get Married Too (Tyler Perry, 2010).

DISCOURSE OF AMERICAN MOVIE AS A SOURCE OF INTEGRATION AND ACCULTURATION

A. G. Nikolenko

*National University
of Life and
Environmental Sciences
of Ukraine, Kiev*

*e-mail:
septe1@mail.ru*

The article elucidates some of the features of perception of American movie discourse in light of the global mission of the cinema, the adaptation techniques of language differences for adequate perception of the film in the American context.

Keywords: discourse, acculturation, context, dubbing, subtitling, American movie.